Topographies perecquiennes

Véronique MONTEMONT
ATILF-CNRS (Nancy)

Comment faire entrer le monde entier dans un livre ? Telle est la gageure que semble s'être fixée Georges Perec, avec *La vie mode d'emploi*, romans (au pluriel) qui retracent en 99 chapitres les vies, simples ou aventureuses, fascinantes ou banales, des locataires d'un immeuble parisien. Etrange histoire, dont le protagoniste est en vérité un édifice, que le récit transforme en espace organisateur, mais qui se révèle en même temps mosaïque romanesque, millefeuille sociologique, concaténation d'histoires individuelles fictives et d'éléments réels. *La vie mode d'emploi* s'inscrit dans le tropisme topologique qui hante, de manière plus ou moins avouée, toute l'œuvre de Perec. Le lieu chez cet écrivain joue un rôle polyvalent : observatoire de la vie, outil d'une mémoire perdue ou utopie où se met en scène l'horreur concentrationnaire, il est à la fois absence et présence, repère et angoisse, *terra* plus oui moins *incognita* que l'écriture permet de baliser. Avec *La vie mode d'emploi*, l'espace du livre devient le lieu d'un emboîtement de contraintes directement en prise, dans leur superposition, avec le discours architectural. Il a fallu dix ans de travail à Perec et un cahier des charges d'une complexité extraordinaire pour assembler les briques de ce monument narratif dont l'organisation a été pensée dans ses moindres détails.De la micro-géographie des appartements aux pérégrinations de ses locataires, le 11 de la rue Simon-Crubellier se retrouve au centre d'un cercle concentrique qui finit par englober le monde entier. La problématique de la situation spatiale, l'opposition entre hypertopie et atopie est caractéristique de l'œuvre de Perec : l'immeuble, figure inverse de l'utopie de *W*, est aussi l'outil dont l'écrivain se sert pour offrir un ancrage à ses personnages, et pour compenser l'inguérissable blessure identitaire qui est la sienne.

1. Organisation

La *Vie Mode d'emploi* a été organisée selon une triple contrainte. Son cahier des charges, édité et commenté par Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs[1] permet de lever le voile sur l'extrême difficulté de l'entreprise. En effet, Perec est parti du modèle d'un échiquier, porté à dix cases sur dix, chaque case représentant une pièce, et chaque pièce un chapitre. Il s'agit

[1] Hans HARTJE, Bernard MAGNÉ, Jacques NEEFS, *Cahier des charges de* La Vie mode d'emploi, CNRS Editions – Zulma, 1993.

d'explorer ce territoire fictif de manière exhaustive sans toutefois laisser « la succession des chapitres […] au seul hasard »[2]. Perec utilise donc un problème bien connu des mathématiciens et des joueurs d'échecs : la polygraphie du cavalier. Il s'agit de se déplacer, en utilisant le mouvement du cavalier, sur toutes les cases de l'échiquier sans jamais repasser deux fois par la même, avec cependant un clinamen : la 66e case, une cave, n'est pas visitée par le livre[3], ce qui aboutit à un parcours en 99 chapitres. La régulation de l'espace ne lui suffisant pas, Perec compose une série de 21 paires de listes de dix éléments, soit 420 au total, distribués grâce un bi-carré latin d'ordre dix, qu'il réorganise selon un algorithme de permutation[4]. Toutes ces modélisations mathématiques passent par une spatialisation, comme en témoigne le dossier de genèse du cahier des charges, alourdi de tableaux, de plans et de listes, ce qui représente une autre manière de gérer l'espace, cette fois métaphorique, de la narration. A cette armature extérieure, déjà fort complexe, répond une spatialisation interne qui se déboîte en un jeu presque infini de poupées russes. En effet, le roman fourmille d'outils de situations, de plans, de repères. Le premier chapitre du livre décrit un agent immobilier venu visiter un appartement vacant. La femme tient dans sa main trois plans : l'un qui lui permet de « localiser l'immeuble »[5] dans le quartier, l'autre qui est un plan en coupe de l'édifice — reproduit en fac-similé à la fin du livre — , et le plan de l'appartement de Winckler, qu'elle vient redessiner (23). Cet effet de zoom est une préfiguration du parcours que le roman a ménagé au lecteur, qui va passer de la description générale de la vie du bâtiment, dans le chapitre liminaire, à l'exploration minutieuse de chacune des pièces.

L'agent immobilier est le premier maillon d'une chaîne de figures cadastrales, que l'on retrouve au travers d'un grand nombre d'objets dont la fonction première est d'inventorier l'espace. Leur apparition est réglée par un item de la 9e liste, « cartes et plan », et parfois, la présence de ces derniers se réduit effectivement à une simple mention : un « plan du métro parisien » (40), un « vieux globe terrestre en carton » (198), une « carte de Namur » (430). Mais à plusieurs reprises, ces éléments font l'objet d'une description plus poussée. Tout le chapitre 80 est ainsi fondé sur la découverte de la première carte qui aurait servi à baptiser l'Amérique, ici au cœur d'une controverse entre savants : pour l'écrire, Perec s'est renseigné de manière extrêmement précise sur les différentes écoles de cartographie, en particulier

[2] Georges PEREC, « Quatre figures pour *La Vie mode d'emploi* », *in* OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, Gallimard [1981], Folio/Essais, 1998, p. 389.

[3] « La petite fille de la page 295 et de la page 394 en est seule responsable », écrit Perec (*ibid*., p. 390). Il fait allusion au personnage d'une petite fille qui croque le coin d'un petit-beurre ; la case omise se trouve « croquée » elle aussi dans le coin inférieur gauche du plan.

[4] Celui-ci est basé sur le fonctionnement d'une sextine améliorée en pseudo-quenine d'ordre dix.

[5] Georges PEREC, *La Vie mode d'emploi* [1978], Le Livre de Poche, 2003, p. 22. Toutes les indications de page sans mention d'ouvrage renverront, par défaut, à ce roman.

celles de Saint-Dié et de Dieppe, et la précision de ces descriptions va jusqu'à la reproduction de l'inscription litigieuse et de ses hypothétiques reconstitutions. Cyrille Altamont a quant à lui affiché dans son bureau un *portulan*, ancienne carte maritime servant à la navigation, dont l'intitulé est là encore reproduit en fac-similé (393) ; ce document n'est autre que celui, mentionné dans *Les Choses*,[6] qui a longtemps orné le mur du bureau de Perec. Cette passion cartographique, de toute évidence, n'est pas seulement le fait des personnages : elle témoigne du souci permanent qu'a l'auteur de penser l'espace, de le classer, de le nommer et de le répertorier. Demeure la conscience toutefois que ces inventaires demeurent fragiles, sémiologiquement instables, comme en témoignent les portulans de Bartlebooth, où le Nord est en bas :

> Ce changement d'orientation […] détruisait chaque fois complètement sa perception habituelle de l'espace et faisait par exemple que la silhouette de l'Europe, familière à tous ceux qui ont fréquenté ne serait-ce que l'école primaire, se mettait à ressembler, quand on la faisait pivoter de quatre-vingt dix degrés vers la droite, l'ouest devenant le haut, à une espèce de Danemark. Et dans ce renversement minuscule, se dissimulait l'image même de son activité de poseur de puzzle. (459-460)

Le lien est ici fait de manière explicite avec une autre métaphore du roman, qui forme le noyau de sa diégèse, celle du puzzle. Il n'est pas question d'explorer ici la richesse métatextuelle de cette figure, finement analysée par Bernard Magné[7], mais d'examiner la tension que crée cet objet à géométrie variable. En effet, à la pulsion cadastrale qui fixe, encarte, trace, mesure, s'oppose toujours la hantise de la vacillation, du fragment, de la dispersion. Le puzzle est l'interface de ces deux appréhensions spatiales concomitantes et contradictoires : en morceaux, il n'est qu'un amas d' « éléments inertes, amorphes, pauvres de signification et d'information » (19) ; une fois reconstitué, il représente au contraire un espace suprêmement organisé, dont les moindres assemblages sont le fruit d'une réflexion. Derrière chaque découpe se cache une stratégie : « Chaque puzzle de Winckler était pour Bartlebooth une aventure nouvelle, unique, irremplaçable » (398). Façonnées pour évoquer « la découpe de l'Australie, ou l'Afrique, ou l'Angleterre » (399), les pièces sont impossibles à placer si l'on ne pense pas à les faire pivoter, ce qui va à l'encontre du réflexe naturel de reconnaissance. Jeu de trompe-l'œil, d'illusion, cartographie mensongère, le puzzle devient petit à petit une sorte de lutte âpre avec son concepteur : un abondant réseau lexical de la ruse et du piège est là pour en témoigner. A plusieurs reprises, grâce à la liste « Jeux et jouets », Perec introduit des mentions qui renvoient en même temps à la diégèse et à la métadiégèse : qu'il s'agisse d'un jeu de solitaire,

---

[6] « Au-dessus du divan, un portulan occuperait toute la longueur du panneau », Georges PEREC, *Les Choses*, [1965], 10/18, 1993, p.9.

[7] Bernard MAGNÉ, « Le puzzle mode d'emploi. Petite propédeutique à une lecture métatextuelle de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec », *in Perecollages 1981-1988*, Presses Universitaires du Mirail, 1989, p. 33-59.

d'une figure de *go*, ou même d'un échiquier complet reproduisant une partie en cours (395), tous ont en commun de représenter une forme symbolique et raisonnée de l'espace, car le déplacement sur leur surface est, par nature, stratégique. Leur géométrie n'est toutefois pas sans danger, comme le montre l'allusion à l'officier allemand assassiné pendant qu'il joue aux échecs (236). Le puzzle s'inscrit aussi une thématique mortifère et l'entreprise de Bartlebooth, au fur et à mesure, qu'elle progresse, se transforme en obsession délétère : il ne mange plus, ne dort plus, cherchant à assembler les pièces jusqu'à l'hébétude. Il devient aveugle, asocial, obsédé par ce qui prend les allures d'un combat à la vie et à la mort avec Winckler. A plusieurs reprises, Perec disqualifie le projet de son personnage, le réduisant à une « lourde affaire de monomanes gâteux ressassant leurs histoires feintes et leurs pièges misérables » (270).

En réalité, Bartlebooth est une figure plus qu'ambiguë : d'un côté, on peut y voir un avatar de Perec dans son désir de structurer l'espace, de donner à son apparente hétérogénéité une cohésion et une forme. Le puzzle pourrait être tenu, en quelque sorte, pour la réponse à une angoisse existentielle de la dispersion, car la raison téléologique de son existence est la perspective de sa recomposition. Mais dans *La Vie Mode d'emploi*, il se retourne contre celui qui a mis en place cette mécanique à défaire et à refaire l'espace : la perspective rassurante de la reconstitution fait place à la hantise de ne savoir comment déjouer ses pièges, et le programme de destruction de l'Anglais est en quelque sorte pris de cours, noyauté à l'intérieur de lui-même par une tierce personne. La pièce manquante du dernier puzzle n'est pas un clinamen dans le système, mais le symbole le plus criant de l'échec du vieil homme qui a perdu dans sa folle tentative de dominer et contrôler la manière dont l'image du monde se dépose sur la matière. En revanche, chez Perec-auteur, la polygraphie du cavalier débouche sur une réussite : ajoutée aux deux autres contraintes, qui auraient pu par la somme de leurs difficultés cumulées grever la narration, elle permet au contraire de créer un ordre souterrain, mais structurant, vrille autour de laquelle s'enroule un tissu narratif aussi varié et composite que la vie elle-même.

2. Le tour du monde en 99 chapitres

Il n'est pas innocent que Jules Verne fasse partie de la liste « Citation ». A sa manière, le roman se place sous le patronage de ce grand explorateur de l'imaginaire : « il y avait du Philéas Foog en Bartlebooth » (79). Certes, le roman se passe tout entier dans un immeuble, mais il trouve mille et une manières d'en sortir. Ainsi la liste « Lieu » couvre-t-elle tous les continents, à l'exception de l'Océanie : contrainte intéressante que celle qui consiste à citer, une fois par chapitre, un endroit qui sera parfois aux antipodes de la rue Simon-Crubellier. Pour y parvenir, Perec a utilisé tous les objets qu'il avait à sa disposition. Les éléments iconographiques, extrêmement nombreux, introduisent jusque dans les chambres de bonne les endroits les plus improbables : le temple d'Angkor Vat chez Jane Sutton (62) ou une photo

andine chez les Louvet (212). Mais la contrainte est rapidement subsumée et dépassée dans des figures emblématiques, celles des globe-trotters, étonnamment nombreuses, ce qui nous conduit à dire que leur résurgence n'est pas seulement le fruit d'un impératif de construction. En effet, plusieurs protagonistes obéissent à une force centripète qui les pousse à se disperser géographiquement, selon divers modes qui vont du déplacement forcé au voyage d'agrément, en passant par l'errance. Parfois, c'est l'histoire, « avec sa grande Hache » qui les arrache à la stabilité de l'immeuble : c'est le cas de Paul Hébert, déporté à Buchenwald (156) ou de Madame Appenzzell qui doit s'enfuir à la veille d'une rafle. Dans d'autres cas, des personnages partent à l'aventure pour essayer de faire fortune : Rorschasch, figure ironique d'un Rimbaud manqué, s'en va trafiquer divers matériaux en Afrique (69*sq*) tandis que Ferdinand Gratiolet s'épuise au Cameroun à vouloir faire fructifier une mine qui lui a été léguée (109). Mais on trouve aussi des voyageurs compulsifs, comme l'actrice Olivia Norwell, qui attaque son cinquante-sixième tour du monde, le docteur Dinteville, qui court les bibliothèques d'Europe pour éditer le manuscrit de son aïeul, Elizabeth Breidel, condamnée à une fuite désespérée car elle est traquée par le père de l'enfant qu'elle a laissé se noyer ; et bien sûr Bartlebooth, sur le cas duquel nous allons revenir.

Les destinées de ces errants, fussent-ils richissimes, sont la plupart du temps marquées du lourd sceau de l'échec ou du désespoir : le déplacement résulte presque toujours d'une fracture personnelle, que le voyage ou la fuite sont impuissants à réparer. Ces déplacements, par ricochet, donnent lieu à une série de voyages secondaires, parcours immobiles rêvés à partir d'objets, de traces, de photographies : c'est par exemple Winckler, dont la dernière activité consistera à contempler les cartes postales envoyées par le majordome de Bartlebooth au fil de leurs pérégrinations ou, dans un autre registre symbolique, Léon Marcia qui écoute nuitamment « des programmes crachotants venus du bout du monde » (269). A ce mouvement centripète répond une force centrifuge, qui attache les destinées à l'immeuble avec obstination. Elle est incarnée par les personnages des reclus, volontaires ou non : cloués au lit par la maladie, comme Madame Moreau, condamnés à la chambre de bonne par pauvreté ou dépression, comme Grégoire Simpson, séquestrés comme la Lorelei (369). L'immeuble peut aussi jouer le rôle du refuge, du port vers lequel on revient après une traversée plus ou moins pénible : Elzbieta Orlowska, la belle Polonaise, y panse les plaies d'un mariage mixte malheureux. Pour les uns, la bâtisse est une prison, un lieu de promiscuité insupportable qui rend fou. Pour d'autres, comme Valène, il devient le point de repère absolu, le lieu où l'on décide de faire sa vie sans plus jamais en partir. Y habiter, c'est donc tour à tour l'aimer, le subir, en prendre possession, se laisser posséder par lui, le fuir, y revenir, s'y cacher, s'y montrer. Au delà de ses contraintes et de sa construction subtile, la prouesse du roman est aussi d'avoir su montrer la variété des liens qui peuvent se tisser entre un être et le lieu dans lequel il vit.

Le voyage géographique se double par ailleurs d'une exploration diachronique. Perec a fait figurer à la fin de son roman une chronologie de 8

pages, qui couvre un intervalle temporel de 142 ans. Pourtant, la description des différentes pièces est supposée se dérouler à la même heure et au même moment, le 23 juin 1975 à huit heures du soir. Pour superposer les épaisseurs temporelles dans cet instant T, le romancier a donc épuisé les couches locatives : dans plusieurs cas, lorsque le roman s'arrête dans un appartement, il embraye sur l'évocation du précédent, voire de l'antépénultième occupant. L'appartement de Rorschash permet ainsi d'évoquer le premier propriétaire de l'immeuble, Juste Gratiolet, dont les plus vieux habitants ont connu le fils, Emile (551), et dont certains descendants vivent encore là. Bartlebooth, sans doute le personnage le plus farouchement solitaire du roman, est pour sa part rattaché à son grand-oncle James Sherwood, dont la date de naissance, 1833, constitue le point de départ de la chronologie perecquienne. Ces filiations, mariages, descendances — celle du Docteur Dinteville remonte à Louis XIII —participent là encore de la projection d'un enracinement spatio-temporel dans les murs de l'immeuble, où les générations successives se perpétuent, déposent leur mémoire, leurs souvenirs et leurs légendes. Mais Perec prend le soin de verser dans ses micro-histoires des indications réelles, comme en témoigne dans la chronologie la juxtaposition tranquille d'événements historiques et de dates imaginaires liées aux vies de ses protagonistes. Plus qu'un ancrage de la fiction dans le référentiel, on pourrait lire cette coexistence comme une manière d'inscrire dans les destinées individuelles les ondes de choc engendrées par les catastrophes historiques.

Les catégories sociales sont elles aussi marquées : il existe une subtile hiérarchie entre les « anciens » et les « nouveaux », et des castes implicites, comme en témoignent de vieilles survivances architecturales : une entrée de service, un « escalier des maîtres » (265), et surtout une porte vitrée entre les étages nobles et les combles, « marque discrète et terriblement tenace d'une différence » (266) entre les domestiques, les pauvres, les étudiants et les autres. En ce sens, l'immeuble est une sorte de millefeuille sociologique, où se mélangent jeunes couples arrivés, vieux aristocrates, artistes et bourgeois, petits artisans et hauts fonctionnaires. Il raconte l'histoire d'une France de l'après-guerre, partagée entre appartements vétustes et équipements sophistiqués, parquets à bâtons rompus et matériaux dernier cri, qui découvre l'attrait irrésistible de la possession matérielle et du confort moderne.

Le rapport de Perec aux objets, sa fascination même, est retranscrit et approfondi dans *La Vie mode d'emploi*, qui comporte plusieurs listes qui leur sont consacrées : style, meubles, petits meubles, fleurs, bibelots. *Les Choses* portaient comme sous-titre *Une aventure des années 60*. *La Vie mode d'emploi* pourrait quant à elle s'intituler *Histoire de l'habitat des années 70*, tant sont nombreuses et exhaustives les descriptions de l'environnement, de la décoration et de matériaux qui nous paraissent aujourd'hui étrangement démodés : « skaï blanc », « linoléum » (407) , « formica » (417), « papier à fleurs plastifié » (538). Ces éléments n'ont pas seulement un rôle fonctionnel ou esthétique : on connaît l'intérêt de Perec pour tout ce qu'il a appelé *l'infra-ordinaire*, et dans lequel on peut ranger les menus objets de la vie quotidienne. Décrire l'aménagement intérieur, sa mode, ses tics, ses

obsolescences, c'est là aussi s'ancrer dans une mémoire collective, qui n'est plus événementielle, mais sociale, car elle renvoie à des pratiques consuméristes. Les intérieurs permettent également de voir comment s'opère un déclassement, vers le haut ou vers le bas : certains protagonistes, comme les Marquiseaux, sont des étudiants désargentés qui découvrent l'opulence, tandis que Simpson, l'étudiant en histoire, se clochardise. Les murs, sales ou repeints de frais, les miroirs fêlés ou les gravures impeccables sont les témoins de ces passages, parfois institutionnalisés par des travaux. L'exemple le plus emblématique est sans doute celui de Madame Moreau, qui fait aménager un appartement dernier cri, destiné à servir de lieu de réception pour ses clients étrangers. La cuisine est un petit bijou technologique, « un laboratoire culinaire en avance d'une génération sur son époque » (379). Mais la cuisinière, Gertrude, renvoie ces appareils qu'elle juge barbares et inutilisables, tout comme Madame Moreau continue à vivre dans sa chambre modestement meublée. Au-delà de l'aspect symbolique dont sont chargées les choses, leur présence surabondante dans le roman, modélisée par l'impressionnant tableau des listes, s'inscrit dans une logique de l'exhaustion, de l'*épuisement* : comme le note Claude Burgelin, l'œuvre perecquienne est comme une « récitation du monde, de ses milliers d'objets et d'images, dans un bonheur constant de l'énumération […] de toutes ces traces que produit et rejette constamment une société »[8].

3. Réinventer l'origine

La préoccupation topographique est plus qu'une constante chez Perec : elle est une véritable hantise. Plusieurs de ses œuvres, ou projets, sont aimantés par un lieu précis. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* consiste ainsi en la description totale de la place Saint-Sulpice le 18 octobre 1974. On retrouve ici, en réduction, le même genre de *hic et nunc* que celui qui « fixe » le projet narratif de *La vie mode d'emploi* : Perec s'appuie sur des listes descriptives, qui renvoient à des choses (enseignes, objets, voitures), mais aussi à des pratiques urbaines, comme le numéro et la destination des lignes de bus ou des publicités[9]. La trace de cette stabilisation est encore plus nette dans le projet intitulé *Lieux*, que Perec a décrit à Maurice Nadeau dans une lettre de 1969 : l'idée consistait à décrire, pendant douze ans, une fois *in situ*, et une fois de mémoire, douze lieux parisiens qui ont compté pour lui. Il souhaitait ensuite ouvrir les enveloppes dans lesquelles il enfermait ses descriptions d'un seul coup, en 1980 :

[8] Claude BURGELIN, *Georges Perec*, Seuil, « Les Contemporains », 1990, p. 13.
[9] Georges PEREC, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, [1975], Christian Bourgois, 2000, p.34.

> Je n'ai pas une idée très claire du résultat final, mais je pense qu'on y verra tout à la fois le vieillissement des lieux, le vieillissement de mon écriture, le vieillissement de mes souvenirs[10]. (*ibid*., p. 59).

On trouve une trace de ce projet dans une description de la rue Vilin, dans le XXe arrondissement, où l'auteur a habité avec ses parents durant son enfance : on y assiste, année après année, à la valse des expropriations, des fenêtres bouchées, des destructions, ce qui forme, en somme, l'agonie d'un endroit. Le projet *Lieux* a été abandonné, mais on voit plus clairement à sa lumière de quel poids affectif et biographique se charge le rapport à l'espace chez Perec. Il est directement en prise avec la question de la mémoire individuelle, et notamment de la mémoire de l'enfance, étroitement attachée aux endroits où l'on a vécu. Comme l'auteur l'écrit dans *Espèces d'espaces* :

> J'aimerais qu'il existe des lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés et presque intouchables, immuables, enracinés ; des lieux qui seraient des références, des points de départ, des sources.[11]

Or pour lui, le déraciné, de tels lieux n'existent pas. Il est né d'un couple de Juifs polonais venus s'installer en France, a perdu son père pendant la débâcle, puis sa mère, raflée et déportée à Auschwitz. Il a été caché à Villard-de-Lans pendant la guerre, il a déménagé à Paris, chez son oncle, puis a vu mourir le quartier de son enfance. Ces traumatismes expliquent au moins en partie une exigence presque compulsive de se situer, à la fois dans l'espace et dans le temps, qui va de pair avec une « phobie d'oublier »[12] : l'écrivain avait même prévu un inventaire des chambres où il avait dormi, comme si l'accumulation de descriptions pouvait compenser le déracinement initial. Les locataires de la rue Simon-Crubellier ont effectué tout ou partie des deux cents infinitifs du texte intitulé « Emmenager » (*EE*, 71-72) : ils y ont inscrit les gestes de la quotidienneté, ont repeint, décoré, accroché tableaux et cartes postales au mur, rangé leur menus trésors dans des boîtes en fer-blanc. En ce sens, ces appartements clos, verrouillés dans l'espace par tout le système topographique interne du plan et de l'échiquier, et les objets qu'ils enferment ont une fonction matricielle et rassurante. Les figures cadastrales évoquées plus haut le régulent et l'encadrent, allant jusqu'à l'enfermer dans sa propre représentation, comme dans le tableau rêvé du peintre Valène, mise en abyme qui ouvre sur l'infini :

> Il se peindrait en train de se peindre et autour de lui, sur la grande toile carrée, tout serait déjà en place : la cage de l'ascenseur, les escaliers, les paliers, les paillassons, les chambres et les salons, les cuisines, les salles de bains, la loge de la concierge, le hall d'entrée avec sa romancière américaine interrogeant la

---

[10] Georges PEREC, lettre à Maurice Nadeau du 7 juillet 1969, *in Je suis né*, Seuil, « Librairie du XXe siècle », 1990, p. 59.
[11] Georges PEREC, *Espèces d'espaces* [1974], Galilée 2000, p.179 (nous abrègerons en *EE*).
[12] Georges PEREC, *Le travail de la mémoire*, entretien avec Franck Venaille, *in Je suis né*, p. 87.

> liste des locataires, la boutique de Madame Marcia, les caves, la chaufferie, la machinerie de l'ascenseur. (280)

Mais le rempart de l'ordre créé par la disposition raisonnée du bâtiment est insuffisant à juguler l'angoisse de la dispersion. Le carré de l'échiquier s'émiette, se pulvérise, s'effondre, laissant entrevoir des profondeurs obscures. Valène, le peintre, qui est en quelque sorte l'âme de la maison, imagine cette dernière comme un iceberg, dissimulant une ville enterrée, avec ses machines, ses matériaux, ses routes, ses trains, ses fonctionnaires, ses mines, ses tuyauteries, ses tréfonds, ses réseaux d'ordinateurs. La machinerie de l'ascenseur devient l'outil d'une descente aux enfers fantasmagorique, qui débouche dans les entrailles sauvages de la terre et renoue avec une sorte de primitivité mythologique :

> et, tout en bas, un monde de cavernes aux parois couvertes de suie, un monde de cloaques et de bourbiers, un monde de larves et de bêtes, avec des êtres sans yeux traînant des carcasses d'animaux, et des monstres démoniaques à corps d'oiseau, de porc ou de poisson, et des cadavres séchés. (429).

Dans cette projection, l'immeuble se transforme en corps mouvant et vivant, dont cet enfer pourrait figurer l'inconscient. Sa description minutieuse, les quarante-deux charges qui régissent chaque chapitre, sa « structure-loi »[13], ne peuvent en masquer la secrète fragilité, la périssabilité. Comme la rue Vilin, il va mourir, livré à la convoitise des promoteurs immobiliers : « la même fièvre qui […] a fait surgir de terre ces immeubles, s'acharnera désormais à les détruire. » (167). Menace extérieure, la mort s'inscrit de surcroît de mille et une manière à l'intérieur des murs. Dans les destinées individuelles, souvent marquées par la tragédie, puisqu'assassinats, suicides, vengeances et autres morts violentes reviennent à une fréquence statistique élevée dans la vie des protagonistes. Mais aussi dans le projet fondateur de Bartlebooth, qui se révèle en réalité être une formidable entreprise de mort, que Claude Burgelin n'a pas hésité à comparer à la « folie exterminatrice des nazis »[14]. Le personnage de l'Anglais est au carrefour des intrigues du roman, et il présente des traits contradictoires, qui en font le dépositaire des tensions constitutives de l'écriture de Perec. En effet, ce bourreau est en même temps victime de Winckler et meurt avec dans la main, la fameuse pièce en X alors que manque un W : évident rappel de l'utopie concentrationnaire de *W ou le souvenir d'enfance*. Son tour du monde le rattache à la famille des errants du roman (derrière laquelle se profile, parfois explicitement, celle du Juif errant), mais il termine sa vie dans une réclusion obsessive. On ne peut exclure non plus un processus identificatoire partiel de l'écrivain à son personnage : il y a quelque chose de la passion névrotique de Bartleooth à assembler ses puzzles dans le désir perecquien qui consiste à vouloir répertorier, cartographier, organiser, décrire. L'écriture, hyperstructurée, s'assigne la tâche épuisante de contrer la mort, les morts. Régine Robin, se

[13] Claude BURGELIN, *op. cit.*, p.177.
[14] *Ibid.*, p. 190.

fondant sur les allusions faites par Pontalis à l'analyse de l'écrivain, voit même dans la dynamique accumulative de l'écriture le contrepoint de la chambre à gaz où a peut-être péri Cyrla Perec :

> Ce vide, cet irreprésentable, il n'a jamais essayé de le raconter, ou de le mettre en scène, de le figuraliser, mais, métaphoriquement ou métonymiquement, par déplacement, par la trituration des mots, l'exhaustion de la langue, il a tenté de remplir cette chambre ; la remplir d'objets, de traces, de bribes, de listes, d'effets.[15]

A propos de *L'Arbre*, un projet de reconstitution de l'histoire de sa famille, Perec déclarait à Ewa Pawlikowska « Je n'ai pas de maison, de famille, je n'ai pas de grenier, comme on dit, je n'ai pas de racines, je ne les connais pas. Je suis allé dans le village, au berceau de ma famille, comme on dit — il n'y avait rien à retrouver… »[16]. Ce rien, de toute évidence, l'a hanté, et est à l'origine du voyage qu'il a effectué à Ellis Island, l'île des larmes, qui est pour lui « le lieu de l'absence de lieu, le non-lieu, le nulle part »[17]. L'espace de *W*, lui, s'inscrit d'emblée dans l'utopie. Sur cette île concentrationnaire, les athlètes sont enchaînés à leur dortoir, ne possèdent rien, sauf les simulacres de trophées de leurs exploits. Ils sont privés de famille, de nourriture, d'intimité, d'amour, de dignité, et même de nom. L'immeuble de la rue Simon-Crubellier est en partie une réponse à ce fantasme glaçant de la dépossession : il est ancien, massif, lourd d'histoire(s), plein d'objets, découpé en espaces soigneusement privatisés. La structure du roman, à l'inverse des utopies et des *no man's land*, est fondamentalement topologique. Elle utilise l'espace scripturaire pour planifier et celui du jeu d'échecs pour modéliser son déplacement ; elle fait aussi du lieu un schème narratif indispensable, dans la mesure où les récits des vies sont articulés les uns aux autres par la co-présence de leurs protagonistes au même endroit. Embarquement géographique, traversée temporelle, exploration sociale, l'écriture, « lente et minutieuse collection abandonnée aux méandres d'une sorte d'hypophysique de l'infra-ordinaire »[18], entreprend à partir de ce point de repère d'énumérer son époque, et, dans une dynamique concentrique tâche d'embrasser le monde dans ce que Perec appelle sa « concrétude » (*EE*, 156). Mais l'entreprise, malgré sa planification complexe et l'inventaire extraordinaire qu'elle propose, reste minée par la faille initiale. « L'espace est un doute », écrivait Perec (*EE*, 179). Une importante partie de son travail a consisté à donner du sens à cette incertitude et à relever, en écrivant, son histoire des ruines identitaires qui lui ont tenu lieu d'héritage.

---

[15] Régine ROBIN, « Georges Perec, *Le Deuil de l'origine* », Presses Universitaires de Vincennes, 1993, p. 220.
[16] Georges PEREC, « Entretien avec Ewa Pawlikowska », *Littératures*, n°7, printemps 83, p. 75-76
[17] Georges PEREC, *Ellis Island*, [1980], POL, 1995, p. 57.
[18] Jean-Jacques THOMAS, « "Du hareng saur au caviar" ou l'autoportrait bien ordinaire selon Georges Perec », *Cahiers Georges Perec*, n°9, mai 2005.

Topographies perecquiennes

[31401 signes]